Rok III. Maj 1928 Nr. 5



HOSANNA

Miesięcznik dla muzyki kościelnej

TREŚĆ ZESZYTU 5:

DODATEK NUTOWY:

Redaktor: X. Wojciech Orzech. — Redakcja, Admin. i Ekspedycja: Tarnów, Lipowa 21

„HOSANNA"

wychodzi w Tarnowie (ul. Lipowa 21) z początkiem miesiąca

Prenumerata za miesięcznik wraz z „Dodatkiem nutowym" wynosi:

Rocznie . . . . . 10·— Zł Półrocznie . . . . . 5·50 Zł

Zagranicą . . . . . 1½ dolara

Dla P. P. Organistów cena zniżona:

Rocznie . . . . . 8·50 Zł Półrocznie . . . . . 4·50 Zł

Konto czekowe w Poczt. Kasie Oszczęd. (Kraków) Nr. 406.421

Ceny ogłoszeń:

1/1 strony . . . . 60 Zł 1/2 strony . . . . 35 Zł

1/4 strony . . . . 20 Zł Drobne ogłoszenia . . . 3 Zł

Cena pojedynczego zeszytu (z „Dodatkiem Nutowym") 1 Zł

OD WYDAWNICTWA:

Wydawnictwo wysyła tylko własne „Dodatki nutowe", obcych dzieł nie wysyła się.

Roczniki z 1927 (od III-XII Nru) są do nabycia (z „Dodatkami nutowemi") po zniżonej cenie — 8 Zł.

Na maj!

HYMN MARJAŃSKI

do użytku stowarzyszeń.

Ułożyli: 1. *X. Alojzy Orszulik,* C. M. i 2. *X. Wendelin Świerczek,* C. M. Kraków 1928. Nakład Rocznika Marjańskiego. Stradom, l. 4.

Rok III. Tarnów — Maj 1928 Nr. 5

HOSANNA

Miesięcznik poświęcony sprawom muzyki kościelnej i religijnej

Stosunek organów do wzorowego chóru i jego dyrygenta.

(Dokończenie).

Z dotychczasowych rozważań (porówn. art. wstępne w nrze III. i IV. b. r.) dochodzimy do wniosków następujących:

1. Przy śpiewie zbiorowym ogółu wiernych czy też młodzieży szkolnej — tak organy jak i organista mogą pozostać na obecnych swoich „chórach", a więc: i podczas śpiewania „godzinek" i podczas prymarji, gdy lud śpiewa polskie pieśni kościelne, w czasie Mszy św. szkolnej, podczas pieśni przed i po kazaniu, suplikacyj, na nabożeństwach październikowych, majowych, pasyjnych, ewentualnie także naszych „nieszporach" z polskiemi psalmami, procesjach i t. p. nabożeństwach, które — jak widzimy — wypełniają większą część uroczystości dorocznych.

2. Wśród tych nabożeństw znajdzie się dużo miejsca także i dla nie — ściśle liturgicznych chórów czy to męskich czy żeńskich lub mieszanych tak szkolnych jak i pozaszkolnych, które mianowicie mogą śpiewać na chórach organowych przy wszystkich wyżej wymienionych nabożeństwach — z wyjątkiem uroczystej Mszy św., liturgicznych nieszporów i innych obrzędów św. uroczystych z przepisanemi przez Kościół liturgicznemi tekstami.

Jeśli bowiem w nawie kościelnej mogą chwalić Pana Boga swoim śpiewem i mężczyźni i niewiasty (przy nabożeństwach wyżej wspomnianych), to mogą to czynić i przy organach

przez swych wybrańców — t. j. chórzystów czy chórzystki, prócz wyżej wymienionych wyjątków, wymagających chóru liturgicznego (w prezbyterjum). Chóru bowiem organowego nie mogły mieć na myśli przepisy *Caeremoniale Episcoporum* (lib. I. c. XIV. n. 13) zakazujące umieszczania w „chórze" ławek dla świeckich chociażby wysoko postawionych osobistości, ani dekret Kongreg. ś. Obrz. z 10 kwietnia 1666: „Non licere laicis sedere et locum habere in choro et presbyterio ideoque prohibendum". (Nie wolno świeckim zasiadać i miejsce zajmować w chórze i w prezbyterjum, to też nie należy tego dopuszczać). I zarządzenia synodu prowincjonalnego w Kolonji (1860, p. 97): „Mandamus et statuimus, ut deinceps tam viri laici quam feminae ab ingressu chori omnino et strictissime arceantur". (Nakazujemy i postanawiamy, by na przyszłość tak mężczyźni świeccy jak niewiasty miały zupełnie i jak najściślej wzbroniony wstęp do chóru) — dotyczy jak i poprzednie zakazy tylko chóru ołtarzowego nie zaś dzisiejszej empory organowej. Stąd konkluzja: „Kiedy w myśl przepisów kościelnych może śpiewać lud (w ojczystej mowie), wtedy może także śpiewać (w tejże mowie) i zespół śpiewaków lub śpiewaczek czy to w nawie na dole czy na wzniesieniu organowem, bo to nie jest prezbyterjum. I nadal więc mają swoją rację bytu i chóry szkolne, sodalicyjne, stowarzyszeniowe i t. p., które jak obecnie, tak i w przyszłości mogą śpiewać przy odległych od ołtarza organach.

3. Co powiedziało się o organach w stosunku do śpiewu ludowego i chórów amatorskich, to odnosimy i do wzorowych chórów wykonujących chorał gregorjański przy ołtarzu podczas uroczystych mszy, nieszporów i obrzędów św. z przywiązanemi do nich i przepisanemi przez Kościół śpiewami t. j., że chóry te mogą śpiewać chorał z towarzyszeniem organów oddalonych (bez dyrygenta).

* * *

4. Czwarty rodzaj utworów chórowych — to kompozycje na głosy bez towarzyszenia organów czyli styl à cappella. — Ś. p. Stefan Surzyński (kompozytor, organista i dyrektor chóru katedr. w Tarnowie, później we Lwowie) w broszurze p. t. „Gra na organach w kościele katol." (Tarnów, 1894) — wypowiedział zapatrywanie, które zresztą i inni muzycy podzielają, — że „dobrze, harmonicznie i rytmicznie wy-

ćwiczony utwór wokalny brzmi najkorzystniej bez akompaniamentu!“ Zaś, — jeśli się nie mylimy — sam Ryszard Wagner za przyczynę upadku śpiewu chórowego w Kościele uważał wprowadzenie doń organów.

Nie trudno wskazać rację tego uderzającego twierdzenia. Przy utworach bowiem czysto wokalnych śpiewacy muszą być wszyscy na czas w komplecie, podczas gdy przy utworach z organami, nieobecność jednego czy drugiego śpiewaka, ba, nawet całego głosu — nie uniemożliwia wykonania utworu; chórzyści śpiewający à cappella zmuszeni są do jak największej uwagi, gdyż najmniejsze niedopatrzenie sprowadza często przykre następstwa w ogólnym zespole; najmniejsze błędy, niedociągnięcia, nieczystość intonacji — natychmiast dają się poznać. By tego uniknąć, chórzyści mimowoli więcej dokładają pilności i starania i przez to właśnie szybko się wyrabiają, dochodząc do wysokiego artyzmu i to już począwszy od najmłodszych sopranistów i altystów. Kto nie słyszał chórów męsko-chłopięcych wykonujących à cappella poważne, a niezbyt łatwe dzieła mistrzów polifonji (u nas zwłaszcza w katedrze w Poznaniu) z widoczną swobodą i pewnością siebie, ten nie uwierzy, jak i jakie utwory potrafią chłopcy śpiewać. Do tego zaś wyrobienia dochodzą głównie pielęgnowaniem śpiewu bez towarzyszenia organowego.

Otóż przy tym czwartym rodzaju śpiewu znowu — **bliskość organów nie jest konieczna.** Natomiast nieodzownym tu jest (przy chórzystach śpiewających koło ołtarza) dyrygent.

Kto ma być tym dyrygentem? — Pierwotnie byli nimi przeważnie księża, nietylko w czasach wyłącznego panowania chorału lecz i w czasach rozkwitu polifonji klasycznej (XV—XVII w.) z małymi wyjątkami.

Dzisiaj zaś: *a)* W kościołach **katedralnych, klasztornych i innych o większej liczbie księży**, gdzie częstsze i odrębne odprawiają się nabożeństwa, obok organisty **niech będzie osobny dyrygent.** Jeśli jest odpowiednio do tego przygotowany **ksiądz**, niech on chórem kieruje; gdzieindziej może to będzie **nauczyciel**, który bardzo korzystnie może chór prowadzić, mając codziennie pod ręką chłopców szkolnych; może to być i ktoś inny.

b) Jeśli zaś **pozostałe kościoły** weźmiemy pod uwagę, to chcemy na tem miejscu wyrazić nasze zapatrywanie, że

trzeba dążyć do tego, by organista stał się przedewszystkiem i więcej „chórmistrzem“ niż „organistą“, „kierownikiem chóru“ raczej, potem dopiero „grającym na organach“; innemi słowy, by on ujął w swe ręce ćwiczenie i kierowanie wzorowym chórem kościelnym. Praca ta wdzięczna i pociągająca będzie dla niego silną podstawą domagania się należytej egzystencji, a owoce jej będą zbyt widoczne, by uszły uwagi parafjan i duchowieństwa. Zdaniem podpisanego bezskutecznem będzie wytykanie prywatnego wyuczania nowych organistów (z pominięciem szkół muzycznych) wobec faktu, że przy wrodzonym talencie tacy „samoukowie“ często przewyższają organistów z dyplomem szkolnym. Jeżeli w technice gry z nut ci ostatni górują, to niejednokrotnie ustępują pierwszym w harmonizacji pieśni kościelnych i ich transponowaniu do wszelkich tonacyj, dzięki czemu bez żadnej trudności dają sobie radę przy wszelkich nabożeństwach i śpiewach kościelnych.

Nietylko zapewne podpisanemu znany jest wypadek, że w rodzinie posiadającej pianino jedno z rodzeństwa gra prawie tylko z nut, ucząc się przy pomocy nauczycielki, troje zaś — gra ze słuchu i harmonizuje wszelkie pieśni kościelne tak, że faktycznie niezgorzej zastąpić może organistę w kościele. Innemi słowy nie umiejętność gry na organach, lecz znajomość śpiewu, prowadzenia chóru i przepisów liturgicznych stanowi trudniejszą część wykształcenia organisty katolickiego.

Stosując to teraz do chóru à cappella (w prezbyterjum), niechże kościoły, mające organ odległy od ołtarza a pragnące zaprowadzić wzorowy chór liturgiczny ułatwią zadanie prowadzenia tego chóru organiście i postarają się o zakupienie dobrego harmonium o kilku (rzeczywistych, przynajmniej 3, 4-ech) głosach i ustawienie go przy ołtarzu, aby organista, będący równocześnie dyrygentem, na tem miejscu spełniał swój urząd, wprowadzając w śpiew i łącząc poszczególne śpiewane części mszalne i kierując chórem. — Prawdą jest, że harmonium nie jest temsamem, co organy. Zważmy atoli, że śpiewy mszalne są tak liczne i rozległe, że znikomą tylko ilość czasu pozostawiają pre —, inter — i postludjom tak, że organista nie ma tu pola ani sposobności zaprezentować całego bogactwa rejestrów organowych. Czas na

to może się znaleźć chyba już po odśpiewaniu *Communio.* Wtenczas może w tym celu opuścić prezbyterjum a udać się „na chór"; wszak i obecnie nie inaczej praktykują P. P. Organiści, śpiewając „Haec est dies" — i „Asperges me" przy ołtarzu z celebransem, poczem spieszą zaraz „na chór". Podobnie czyniliby i w naszym wypadku.

Do wprowadzania zaś w śpiew harmonium może bardzo dobrze służyć [1]). We większych kościołach zaś należałoby zbudować małe drugie organy przy w. ołtarzu. Całe bogactwo głosów przy głównych organach może wystąpić przy śpiewie ludowym, i chwilach pozwalających na preludja, których to chwil nie wiele jest zresztą w czasie Mszy św. uroczystej.

Tu też przychodzi do swego głosu dzisiejsza technika budowy organ (zwłaszcza elektrycznych), pozwalająca na znaczne oddalenie stolika z klawjaturą (blisko ołtarza) od samej struktury i piszczałek organowych [2]).

c) Bodaj czy nie równie dobrem rozwiązaniem zajmującej nas sprawy po wielu kościołach byłoby zajęcie się chórem przez fachowego nauczyciela miejscowego, co pozwalałoby organiście pozostać na chórze organowym. (Porównaj uwagi prof. Fr. Koniora w 3, 4 i 5 nrze „Hosanny"). Byłoby to również po linji tradycji dawnych chórów, do których z obowiązku należeli chłopcy z miejscowej szkoły parafjalnej, klasztornej, kolegjackiej lub katedralnej [3]).

5. Cośmy wyżej (pod a), b) i c) powiedzieli o chórach à cappella, tosamo odnieść należy i do chórów wykonujących utwory „z towarzyszeniem organowem", dla których koniecznem byłoby ustawienie harmonium lub małych organ w prezbyterjum, w odpowiedniem miejscu.

---

1) Porównaj niżej zamieszczony „List do Redakcji".

2) Porównaj organy w salach koncertowych, w teatrach, operach, gdzie klawiatura b. często na dole, organy zaś wysoko nad kulisami. — W Leżajsku (Małopolska) — piszczałki w znacznem oddaleniu od grającego są rozmieszczone poza galerją chórową. Zjawisko to częściej spotyka się przy organach zwłaszcza w kościołach francuskich. W kościele St. Nicier w Lugdunie główna część organów ustawioną jest w odległości 40 metrów od klawiatury! „Muzyka kość." Poznań, Nr. 4, z r. 1926, str. 57).

3) W czasach, kiedy szkoły zakładał i nauczycieli utrzymywał Kościół; a w których to szkołach śpiew kościelny stanowił jeden z głównych przedmiotów nauki.

6. Jeśliby **ogół**, n. p. cała młodzież lub stowarzyszenie **wykonywało mszę** gregorjańską lub n. p. osobno ułożoną w tym celu na 1 głos — w nawie kościelnej (porównaj X. W. Orzech „Śpiew kośc. młodzieży szkolnej“ „Hosanna“, nr. 4, z r. 1927, str. 56 — oraz nawoływania i akcję X. dr. St. Świetlickiego w Sandomierzu, X. prof. H. Nowackiego w Warszawie), to i w tym także wypadku organy i organista mogą pozostać na dzisiejszym chórze organowym.

* * *

Kończąc nasze uwagi, chcemy jeszcze raz podkreślić, że jeśli chroma strona liturgiczna naszych chórów śpiewaczych, to chcąc ją gruntownie uleczyć i na należyte tory wprowadzić, nie możemy się kurczowo trzymać zdania: „odległość organów nie pozwala na taki chór, jak proponujecie“ i oczy zamykać na logiczne konsekwencje starego stanu rzeczy, lecz chcąc przywrócić niezaprzeczone i pierwsze prawa liturgji, do jej wymagań i przepisów musimy nagiąć technikę budowy organ, muzyczne i wszelkie inne względy. „Musica — ancilla liturgiae“.

X. W. Orzech.

Obecny numer wychodzi w zwiększonej objętości.

* * *

Szanownych Autorów prosimy o wyrozumiałość, gdy dla braku miejsca ich artykuły musimy niejednokrotnie odkładać do późniejszych numerów.

Alleluja.

III.

Po prześpiewaniu graduału, natychmiast chór śpiewa alleluja w sposób przepisany przez **rubrykę**, która mówi: „Si Alleluia, alleluia cum versu sunt dicenda, primum Alleluia cantatur ab uno vel a duobus usque ad signum*; Chorus autem repetit Alleluia et subjungit neuma, seu jubilum, protrahens syllabam a. Cantores versum concinunt, qui, ut supra occurrente asterisco a toto Choro terminatur. Finito versu, cantor vel cantores repetunt Alleluia et Chorus addit solum neuma“.

Śpiewa się więc alleluja na wzór graduału przez intonatorów i chór. W uroczystości większe, a więc w dupleksy 1-ej i 2-ej klasy i na wotywach solennych intonatorów powinno być dwóch, w inne dni jeden. Ci więc intonatorzy śpiewają pierwsze alleluja do gwiazdki, następnie chór powtarza to alleluja i dodaje jubilus, przeciągając samogłoskę a. Wiersz następujący śpiewają intonatorzy, lecz zakończenie takowego od gwiazdki śpiewa cały chór. Teraz znowu ciż śpiewacy wykonują trzecie alleluja, tak jak pierwsze do gwiazdki, a chór dodaje neumę, czyli jubilus. Jest to zwykły sposób śpiewania alleluja w ciągu roku.

Na czas zaś wielkanocny rubryka podaje osobny przepis w brzmieniu następującem: „Tempore Paschali, omittitur Graduale et ejus loco dicitur Alleluia, alleluia cum versu, ut supra. Sequitur statim unum Alleluia, quod ab uno vel duobus inchoatum usque ad neuma absque repetitione absolvitur ab omnibus. Versus et unum Alleluia in fine cantatur modo supra descripto".

W okresie więc wielkanocnym jest już pewna zmiana. Dwa pierwsze alleluja, jubilus i wiersz, zastępujące graduał, śpiewa się w sposób zwykły, wyżej podany, natomiast alleluja trzecie jest w tonie innym. Intonują je kantorzy do gwiazdki, a chór bez powtarzania dodaje tylko neumę; śpiewacy następnie ciągną wiersz, a chór wstępuje w ostatnią kadencję takowego od gwiazdki. Czwarte alleluja z jubilus śpiewa się tak, jak trzecie.

We mszach rogacyjnych, połączonych z procesją in litaniis majoribus et minoribus, jest tylko jedno alleluja, jedno jubilus i jeden wiersz; śpiewa się je tak: kantor intonuje alleluja do gwiazdki, a chór dodaje neumę, następnie kantor śpiewa wiersz, a chór wpada w ostatnią kadencję takowego od gwiazdki i alleluja już się nie powtarza.

W wigilję Zielonych Świątek alleluja nie intonuje się, ale chór odrazu śpiewa jedno alleluja, to samo, które śpiewa celebrans w Wielką Sobotę po epistole, następnie kantor śpiewa wiersz, a chór wpada w ostatnią kadencję.

We środę kwartałową po Zielonych Świątkach mamy jedną lekcję przed epistołą, a w tęż sobotę — pięć; otóż po każdej z tych lekcyj śpiewa się jedno alleluja z jubilus i wierszem, jak we mszach rogacyjnych. Po epistole natomiast, we środę, śpiewa się (jak zwykle) dwa alleluja, jubilus i wiersz,

jednak trzecie alleluja po wierszu się opuszcza, a następuje sekwencja „Veni Sancte Spiritus", po skończeniu której dopiero po amen dodaje się to trzecie alleluja, ale już bez neumy, wykonywane przez wszystkich, co się przestrzega każdego dnia przez oktawę. Tylko w ostatnią sobotę, t. j. kwartałową, po epistole, zamiast alleluja, mamy tractus, po nim sekwencje, lecz już bez alleluja na końcu.

Mając na względzie całość niniejszej rozprawki na temat alleluja, gdy wnikniemy w jego sens mistyczny, objaśniony powyżej, gdy zostanie ono wykonanem poprawnie, zgodnie z przepisami rubrycznemi, to, przejęci melodją jak i treścią, ędziemy w duszy zachwyconej śpiewać chwałę Panu nad pany, a po ostatnim dźwięku tego śpiewu, powiemy z przekonaniem, że pięknym i wzniosłym jest śpiew gregorjański. Niech chóry kościelne, osobliwie męskie, mają ambicję jak najpoprawniej śpiewać alleluja, a wtenczas się okaże, jakie skarby zawiera śpiew gregorjański, ile daje zadowolenia dla ucha muzykalnego, jak głęboko i wdzięcznie przemawia do duszy wierzącej!

X. J. Matulewicz
archid. wileńska.

Martinus Paligonius.

(Przyczynek do historji muzyki polskiej w XVI—XVII w.).

(Dokończenie)

Motet Paligona jest oparty na zaczerpniętej z chorału melodji stałej (cantus firmus[10]), zawierającej prawie wyłącznie nuty równej wartości, „semibreves" (nuty całe), oraz — w miejscach o charakterze recytatywnym, powtarzających ten sam ton (a) — „minimae" (półnuty). Znajduje się w tenorze II. Jest to melodja introitu z psalmem i doksologją, używana „in festis Beatae Mariae Virginis per annum, ab Adventu usque ad Nativitatem Domini". Tekst jej jest następujący: „Rorate caeli desuper et nubes pluant justum: aperiatur terra et germinet Salvatorem. — Benedixisti Domine terram Tuam: avertisti captivitatem Jacob. Gloria Patri. E u o a u a e". Tekst ten wraz z melodją liturgiczną komponował szereg polskich kompozytorów XVI—XVIII wieku (W. Gawara-Gutek, G. G. Gorczycki,

[10]) Por. Liber usualis, ed. altera, str. 578.

W. Maxylewicz i in.)[11]), prócz tego istnieje w zbiorach muzycznych Wawelu wiele anonimowych „Rorate". Wszystkie one są oparte na chorałowej melodji, prawie identycznej z tą, którą zawiera „Editio Vaticana". Różnice, które stwierdzamy w cantus firmus motetu Paligona, wynikają częściowo z odmian w wersjach melodji liturgicznej, częściowo zaś z racji wielogłosowego opracowania, wymagającego pewnych uproszczeń, t. j. głównie pominięcia niektórych tonów zdobniczych lub mniej istotnych albo dodawania innych (n. p. dla wypełnienia interwału tercji)[12]). Naogół jednak kontury melodji są zachowane wiernie. Różnica w wersji zaznacza się niemal zaraz na początku, gdy po kwincie „d-a" pojawia się tercja „c", a nie sekunda „b" (jak w „Vaticanie")[13]). Na tę różnicę w wersji chorału zwraca już uwagę P. Wagner, uznając sekundę nad kwintą za odpowiadającą praktyce romańskiej, zaś tercję za typową dla praktyki germańskiej, W wawelskich opracowaniach „Rorate" panuje prawie bez żadnego wyjątku wersja „germańska". Bardziej niż dotychczas szczegółowe badania nad chorałem w Polsce pozwolą nam niewątpliwie odkryć polskie odmiany w wersjach chorałowych. I tak n. p. w cantus firmus motetu Paligona znajdujemy przy słowach „et nubes (pluant)" motyw identyczny z odnośnym motywem „Vaticany", jednakże w przesunięciu o sekundę w górę. Czy to jest „nieromańska", czy polska wersja, czy może nawet tylko dowolność Paligona, z tego nie zdaję sobie na razie sprawy. W kadencjach nie dziwią nas pewne zmiany: „strophicus" oryginału zamieniony jest na „flexę", celem stworzenia bardziej przydatnej kadencji w stosunku do innych głosów. Tak postępowali zresztą i inni kompozytorowie polscy i zapewne także obcy.

Melodyce cantus firmi, złożonej wyłącznie z tercyj i sekund (poza jednym interwałem kwintowym), odpowiada takaż sama

[11]) Por. pracę A. Chybińskiego p. t. Waleniyn Gawara-Gutek, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927 (odbitka, 1928, str. 2).

[12]) Por. pracę Piotra Wagnera p. t. Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang, w „Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft", Lipsk 1926, str. 25.

[13]) Nie brak wersji „romańskiej" w tej melodji w opracowaniach ze zbiorów wawelskich, jednakże tylko z tekstem „Gaudeamus" (introit), jakkolwiek i w niej zachodzi owa charakterystyczna tercja. Przenikały zatem u nas, podobnie jak w krajach skandynawskich, wpływy romańskie i germańskie, z przewagą tych ostatnich.

melodyka innych głosów, wolna jednak od recytacyjnego powtarzania tego samego tonu. Trzykrotnie tylko spotykamy interwał seksty małej (w kierunku górnym), wszystkie też nieliczne oktawy wykonują skok w górę. Nie znajdujemy ani jednego interwału zabronionego w melodyce kościelnej XVI w., nie zachodzi też kwarta zmniejszona, pojawiająca się coraz częściej pod koniec XVI wieku. Melodyka Paligona nie może być nazwana ani bogatą ani interesującą. Mimo to znajdujemy liczne miejsca bardziej pod względem melodycznym rozwinięte, niż cantus firmus. Uderza przytem jednak skłonność do krótkich fraz, przedzielanych pauzami. Brak szerszych fraz ornamentalnych i brak progresyj, jako czynnika melodycznej kwiecistości. Widoczne to jest zwłaszcza w końcowych ustępach każdej części motetu.

Środki techniczne Paligona zdradzają opanowanie faktury polifonicznej pięciogłosowej w wysokiej mierze, jakkolwiek bez szczególnie indywidualnych rysów. Zauważamy nietylko poprawność we władaniu środkami, ale i dojrzałą pewność techniczną. Wszystkie licencje (zwłaszcza w ukrytych kwintach i oktawach) wynikają z pięciogłosowości. Trzy tylko miejsca zwracają uwagę swą odrębnością. Na początku 33 taktu do dyssonującej kwarty dodana jest dyssonująca seksta, wprowadzona celem ominięcia kwint równoległych, co powoduje ostrzejsze brzmienie nonowe. Równoległe unisony altów w takcie 29 uważam za myłkę kopisty, który w alcie I zamiast „f" napisał „d". Ryzykowne, lecz również nie dające się ominąć skoki współbrzmienia kwarty o kwartę w dół w takcie 49/50, nie dadzą się skorygować. Pozatem nie mamy nic szczególnego do zauważenia w technice Paligona.

Motet Paligona jest utworem wyłącznie polifonicznym i nie zawierającym żadnych ustępów homofonicznych. Zastosowanie kontrapunktu ozdobnego („c. floridus") jest ożywione wprowadzeniem okolicznościowem małych imitacyj na mniejszą lub większą odległość (częste stretta) i z zachowaniem mniejszych lub większych dokładności. Imitacje te nigdy nie zajmują więcej jak dwa lub trzy (najczęściej dwa) głosy, i to przeważnie skrajne. Imitacja nie jest w tym motecie czynnikiem konstrukcji formalnej, lecz tylko zjawiskiem akcesorycznem. Początek motetu nie jest imitacyjny: wchodzą równocześnie cztery głosy, po 2 taktach dopiero bas. Takie zaczynanie motetu (nie-

imitacyjne) jest raczej rysem konserwatywnym w XVI wieku, i to w jego II połowie.

Zupełnie widoczne jest dążenie Paligona do osiągnięcia jak najpełniejszego **brzmienia**, ale równocześnie i chęć jasnej dyspozycji głosów, które nie pracują bez wytchnienia. Trójdźwięk stale zawiera tercję lub nutę dyssonującą, zawsze poprawnie przygotowaną i rozwiązaną. Brak wprawdzie niezwykłych brzmień harmonicznych, ale też i brak monotonji, przyczem należy zaznaczyć, iż kadencje wykazują znaczne urozmaicenie i znajdują się zbyt blisko koło siebie. Paligon ominął zręcznie te niebezpieczeństwa, jakie groziły w ustępach, w których cantus firmus powtarza ton „a" 6, 8, wzgl. 11 razy (w III części)[14]. W tych miejscach widać zupełnie jasno celowe wzmożenie ruchu innych głosów wraz ze zmianami harmonji. Włoski lub francuski kompozytor ówczesny nie byłby pominął sposobności do wyzyskania w takich miejscach środków homofonicznych i nie minąłby się zapewne z celowością tego postąpienia. Paligon jednak widział prawdopodobnie jedyne wzory dla siebie w utworach późnoniederlandzkich mistrzów.

Tonacją utworu jest dorycka. Wszystkie 3 ustępy kończą się kadencją dorycką z tercją wielką, w formie plagalnej. W II i III części pierwsze ustępy mają charakter lidyjski i kadencję lidyjską. Największe urozmaicenie w stosunku kadencyj znajdujemy w I części (introitus); następują po sobie kadencje: eolska, miksolidyjska, jońska, lidyjska, dorycka, a szczególnie podkreślony jest lidyzm. W II i III części znajdujemy tylko doryckie i lidyjskie kadencje. W budowie kadencyj nie znajdujemy szczególnie interesujących znamion. Kadencje są budowane zupełnie analogicznie. Traktowanie tonacyj kościelnych jest rygorystyczne.

Forma motetu da się ująć w schemat bardzo prosty, z tem, że III część jest prawie dokładnem powtórzeniem II, na co wskazuje także cantus firmus. Schemat ten jest: A-B-B'. W I części (A) układ wewnętrzny nie odznacza się taką symetrją, jak w części II i III, które dadzą się podzielić na szereg samodzielnych fraz (według formy cantus firmi):

---

[14]) Tylko 4 współbrzmienia są pozbawione tercji (na 80 taktów). Pauzowanie częste głosów sprawia, podobnie jak podwajanie tonów, iż w wielu miejscach motet Paligona brzmi czterogłosowo. Co do podwajań, to ani w jednym wypadku nie są one niezgodne z zasadami pięciogłosu.

I. 36 taktów
II. 18 taktów: 8+8+2
III. 26 taktów: 8+8+8+2

w czem ostatnie 2 takty stanowią kadencję, opartą na nucie stałej w głosie górnym (alt I). Wszystkie ośmiotakty II i III części są frazami identycznemi z modyfikacjami nieznacznemi w opracowaniach, tak, iż ostatnie 36 taktów nie wnoszą nowego materjału. Jest to metoda właściwa wielogłosowemu opracowaniu cantus firmi dla celów liturgicznych, stąd nazwaliśmy motet Paligona liturgicznym, stosując nazwę „motet" tylko z braku innej, odpowiedniejszej nazwy technicznej. Pod tym względem utwór Paligona nie różni się od wielu średniowiecznych opracowań wielogłosowych chorału, n. p. od opracowań „libri generationis" w krakowskich rękopisach XV i XVI wieku. Jest to zatem również rys konserwatywny. Arcymistrz szkoły niederlandzkiej, Josquin des Près, umiał jednak połączyć liturgiczne cele z rozwiązaniem problemów artystycznych, nawet wtedy, gdy zmuszony był powtarzać identyczne frazy chorału kilkakroć razy. Paligon uznał za podstawę swego utworu inną zasadę: powtórzenie frazy wymaga powtórzenia opracowania. Cel liturgiczny stanął ponad celem artystycznym. Nie był pierwszym i nie był ostatnim, który tak postępował.

Muzyka Paligona jest objektywna. Wartość zbiorowa jej leży w wartościach technicznych, które nie są małe. Nie możemy jego utworu uznać za X. Surzyńskim — „prześlicznym", ale z drugiej strony nie możemy uznać go za miarę talentu i stylu Paligona, który według Starowolskiego cieszył się wielką sławą. Jest to niestety jedyny utwór Paligona, jaki na razie znaleziono. Podstawą sławy Paligona były zapewne inne, daleko wybitniejsze dzieła, dotychczas jeszcze nie odkryte.

Zakopane, wiosną 1928 r.

Prof. Uniw. Dr Adolf Chybiński (Lwów).

Uwagi o podniesieniu muzyki kościelnej.

(Ciąg dalszy)

Punktem wyjścia dla dokonania reformy muzyki kościelnej uważam chór szkolny z jego kierownikiem, nauczycielem śpiewu, z którym należałoby nawiązać kontakt, dla prze-

prowadzenia wzniosłej idei odrodzenia muzyki kościelnej, a łącznie z nią muzyki rodzimej t. j. pieśni ludowej.

Zrozumiałą jest rzeczą, że trudno wymagać takiej ofiary i poświęcenia ze strony nauczyciela, by czas swój, pracę i odpoczynek niedzielny (próby chóru odbywałyby się przeważnie w niedzielę) oddawał bezinteresownie dla dobra ogółu. Dlatego należy stworzyć fundusz przeznaczony na opłacanie dyrygenta, kupno nut, koszta przepisywania tychże i t. p. wydatki.

Niechże więc odnośne czynniki duchowne, a głównie Książęta Kościoła odniosą się do Władz Szkolnych z prośbą o gorętsze zaopiekowanie się śpiewem religijnym na terenie szkoły przez wyznaczenie 1 godziny tyg. na śpiew kościelny międzyklasowy 3 lub 4 głosowy, zaś dotyczącemu nauczycielowi policzenie 2 godz. tyg. do obowiązkowych godzin za naukę i wprowadzenie w seminarjach nauczycielskich gry organowej, tak potrzebny nauczycielowi śpiewu, jako przedmiotu nadobowiązkowego. W końcu niech Księża Biskupi polecą podwładnemu Duchowieństwu zająć się sprawą zakładania chórów parafjalnych.

Ze swej strony służę każdej chwili skromną radą i doświadczeniem, tak w kierunku metodycznym jak organizacyjnym.

Koncepcję wykonywania śpiewu kościelnego przez całą ludność odkładam na później. *Fr. Konior*

Prof. semin. naucz. męsk. (Kraków).

* * *

Otrzymaliśmy list następującej treści:

Przewielebny Księże Redaktorze!

Uwaga redakcji co do umieszczenia organów w Emaus w prezbyterjum ponad stallami mnichów, przytoczona w numerze 3 „Hosanny" z marca b. r. jest zupełnie słuszna.

A zatem prostowanie jej w numerze 4 z kwietnia nie odpowiada rzeczywistości. Będąc w październiku ubiegłego roku w Emaus, grałem sam Nieszpory i Kompletę zakonnikom na organach, umieszczonych w prezbyterjum, mających przeszło 70 głosów. Innych organów w tym Kościele niema a to, co zwykle zowią chórem, t. j. rodzaj galerji nad głównem wejściem. przeznaczonem jest dla akademików miejscowego uniwersytetu, którzy gromadzą się tam w celu przyglądania się obrzędom liturgicznym i słuchaniu towarzyszącej im muzyki organowej. To też cała ta galerja opatrzona jest ławkami, amfiteatralnie ustawionemi.

Studenci nasi śpiewają już codziennie Mszę konwentualną dosyć dobrze; w niedziele i święta też sumę, co się ludności bardzo podoba i coraz liczniej przybywa do naszego kościoła na nabożeństwa liturgiczne. Stoją w środku prezbyterjum, ubrani w komeżki i sukienki fioletowe i śpiewają przy akompanjamencie fisharmonji. Zdaniem mojem jest, starać się o podniesienie liturgji wraz z chorałem greg. w Polsce, a nie zadawalać się tylko wychwalaniem i podziwieniem zagranicznych chórów.

Organy nasze nowe nad drzwiami wchodowemi będą wnet ukończone. Firma Stan. Tobola z Krakowa pracuje pod mojem kierownictwem. Głosów języczkowych, t. j. puzonu, klarnetu, rogu angielskiego i trąby nie dostałem jeszcze z niemieckiej wytwórni w Hannover; trzeba mieć pozwolenie od ministerstwa. Organ ma 33 głosów. Mojem życzeniem jest oprócz tych wielkich, jeszcze wybudować w prezbyterjum mały 5 głosowy organ. Kilka głosów ze starych organów nadaje się jeszcze do użytku. Lecz do wypełnienia tych moich życzeń, jeszcze trochę czasu potrzeba. W każdym bądź razie ma Przewielebny Ksiądz Redaktor we mnie wiernego wykonawcę swych zasad, podawanych w „Hosannie".

Z wielkim szacunkiem pozostaję cum ave fraterno

P. Gregorius Recelj.

Mogiła ad/Kraków. *O. Cist.*

* * *

Witamy z radością nową placówkę wzorowego śpiewu kościelnego, życząc tak chórowi, jak jego dzielnemu Organizatorowi najpomyślniejszego rozwoju i słodkich owoców tej zbożnej pracy. Wszystkich P. T. Przyjaciół, którzy w podobny sposób już ręki przyłożyli do dzieła, prosimy o nadesłanie nam wiadomości. *REDAKCJA.*

Miłośnikom chorału do pamiętnika:

Z książki prof. M. Zdziechowskiego „Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa"[1]), na którą z wiadomych powodów całkowicie pisać się nie można, podajemy znamienne wyjątki, stwierdzające, że nie „ckliwa i operetkowo płytka muzyka, którą w dnie świąteczne na uroczystych sumach w kościołach naszych słyszymy", lecz muzyka gregorjańska, pełna

[1]) Kraków 1915. T. I. Przedmowa. Str. XI i XII.

prostoty, ale potężna w swym wyrazie, zdolną jest poruszyć najsubtelniejsze struny duszy ludzkiej, spragnionej miłości Boga.

„W rozmowę z Bogiem wprowadza poważna, świadectwem wieków uświęcona, gregorjańską zwana muzyka, którą w dbałości o duchowe dobro społeczności Chrystusowej tak gorąco i, jak się zdaje, bezskutecznie papież Pius X przywrócić usiłował. Ona jedna z dostojną prostotą porusza wszystkie tony tęsknoty religijnej od *De profundis* opuszczenia i bojaźni przed gniewem Pana aż do trymfalnych lotów w *Te Deum*. Jękiem Jeremiaszowych Trenów płynie skarga jej utyskiwań nad ułomnością i nieprawością człowieka, nad córą Syonu, *quae peccatum peccavit* i wielkie jest, jako morze, skruszenie jej i nie masz boleści „jako boleść moja". Ale oto Pan wołania jej wysłuchuje, niech odejdą od niej „wszyscy nieprawość czyniący" i w upojeniu szczęścia urzeczywistniającej się nadzieji zlewa córa Syonu chóry Aniołów i wszystkich mocy niebieskich w hosannę chwały „Ojcu niezmiernego majestatu"...

I u podnóża ołtarzy, przy dźwięku organów w falach tonów odzyskiwała dusza utracony spokój. Padołem nędzy i grzechu jest ziemia, domem niewoli, z którego wyrywa się każdy, w kim Boża iskra się żarzy. Lecz nie zdoła człowiek żyć ani samym tylko skruszonym żalem, ani samą egzaltacją wysileń, zrywających kajdany zmysłowości — i kościół w trafnem rozumieniu potrzeb natury ludzkiej równoważył jedno i drugie ową nutą niezmąconej żadną mgłą z ziemi, a uroczystej ufności w Bogu, która w messyanicznych psalmach nieszporów tak wspaniale rozbrzmiewa. I na nabożeństwach nieszpornych najlepsze chwile swego życia wewnętrznego przeżywałem. Wraz z *Dixit-Dominus* schodził powiew pustyń Judei i zwiewając z duszy wątpienia jej i troski i smutki, przenosił w dal brzegów Jordanu. Stawałem wśród ludu wybranego, który „poświęceniem stał się Pana i mocą Jego". Widziałem namioty pasterskie i trzody liczne i wielbłądy; mędrców jego i patryarchów widziałem „miłościwych, miłosiernych i sprawiedliwych", w „przykazaniu Pana kochających się wielce", w ich gronie byłem; zdawało się, że Bóg mię „pomiędzy książęty ludu swojego" umieszczał, abym dzieło ich w miarę sił słabych prowadził, „od wschodu aż do zachodu Imię Pańskie" roznosząc. Do mnie stosowały się słowa o „błogosławionym mężu, który się boi Pana", „możne na ziemi będzie potomstwo jego"... „sława i bogactwo w domu"... I uczuciem

dumnej radości wezbrane, płonęło serce wizyą ostatniego psalmu. Z pustynią zlewała się dusza: „Izrael wychodzący z ziemi Egipskiej“ obrazem był jej własnego wyzwolenia; wolna i czysta szła w świat ogień chwały Bożej w nim rozniecać — i w ogniu tym zstępował Bóg, spełniały się oczekiwania proroków i wieszczów... „Drżała ziemia od oblicza Pańskiego... Morze ujrzało i uciekło... Góry skakały, jako barani, a pagórki, jako jagnięta“... I jakże wspaniałym był psalm ten wstępem i przygotowaniem do słodyczy uwielbienia, w której zgromadzonych w świątyni pogrążał *Magnificat!* z dymem kadzideł unosiły się dziękczynienia Panu, który: „przyjął Izraela sługę swego“ i „złożył mocarze z stolicy, a podwyższył niskie...“ *W.*

Usilnem staraniem wydawnictwa jest, by „Hosanna“ wychodziła bez opóźnień. Możliwe to jednak tylko przy regularnem płaceniu przedpłaty; tak drukarnię, jak papier płacimy co miesiąc gotówką! — Kto płaci abonament regularnie, ten unika kosztów przypomnień. ADMINISTRACJA.

Wydawnictwa muzyczne.

„Golgota“. 6 pieśni o Męce Pana Jezusa i 2 pieśni o Matce Boskiej Bolesnej — na 4 głosy mieszane a capella, Antoni Leon Eichstaedt, Bydgoszcz 1928.

Tytuł zbioru zapowiada więcej, niż daje treść jego muzyczna. Opracowanie proste — ale słabe, bo 1) we wielu miejscach dodane 3 głosy są raczej akompanjamentem do melodji; 2) stąd głosy, zwłaszcza środkowe, straciły linję melodyjną. Nie pomoże tu ewentualne usprawiedliwienie, że rzecz robiona jest dla chórów słabszych, gdyż dla takich zespołów a fortiori konieczna jest śpiewność wszystkich głosów, (wykonywałem chorały Bacha, motety Palestriny, „Alleluja“ Haendla — z chórem wiejskich analfabetów — zupełnie gładko); 3) Cudowne pieśni: Ludu, mój ludu, Ogrodzie oliwny, Kto jest sługą... pozostały blade; 4) Zbyt często pada akord kwartsekstowy na słabą część taktu; 5) O ile melodje: 1-sza 2-ga są oryginalne, nie wzbogacił niemi autor pieśniarstwa naszego. *X. A. Or.*

„Panie! przed Twoim Majestatem!“ na 4 głosy męskie z organem lub ork. dętą — słowa i muzykę ułożył Walerjan Styś [1]).

Autor, dobrej marki, jest tym razem szczęśliwszym kompozytorem, niż poetą; wiersz „zacina się“, (i fałszywy akcent w głosach „niechaj praojców“...). Znać, że kompozytor ma poczucie chóru. Przeskoki z a-dur na a-moll, na c-dur, na es-dur, na C-moll itd. może są ze szkodą dla jednolitości, lecz muszą brzmieć potężnie. Miłe są motywy, jakkolwiek nie nowe.

[1]) Do nabycia u autora, Inowrocław, ul. Dworcowa 4, III. p. — Cena 3 zł. za egzemplarz wraz z przesyłką.

Szkoda, że druga część kantaty jest tylko powtórzeniem pierwszej, a nie parafrazą bodaj; szkoda druga, że kadencja utworu jest słaba (dominanta dominanty), nie uratuje jej — fortissimo organu razem z trąbami, ani pochód do wysokiego a. *X. A. Or.*

„Preludja na organy". — Op. 8. — Zeszyt I. Fr. Olszewski, Poznań 1928.

Już szata zewnętrzna wydawnictwa naogół przejrzystego, (niepotrzebnie została kopiście prawie cała strona ostatnia wolna) wytwarza sympatję, która przeradza się w szacunek dla kompozytora, gdy choć pobieżnie przerzuci się tematy muzyczne. Wszystkie są szlachetne. Podnieść trzeba, że niektóre z nich zaczerpnięto ze śpiewu kościelnego — jak: „Victimae paschali" (sekwencja) — Interludjum, „Ite, missa est, alleluja!" Postludjum, „Requiem" — Preludjum II-gie, „Kyrie" — (Cunctipotens Genitor — in festis duplicibus) — Preludjum i fuga.

Znać kompozytora kościelnego postępowego, skoro rozumie, że nie tylko śpiew musi kroczyć po linji „Motu proprio", ale i cała pozatem muzyka w świątyniach naszych winna być naprawdę kościelna. Tematy rozwijają się wyraziście, (czasem tylko po jednym razie w każdym głosie — a szkoda) ruch utrzymany celowo i jednolicie, piękne rozlewne antycypacje — (zwłaszcza w preludjum II-giem). — Krótko mówiąc, ani autor, ani adresat dedykacji p. J. Pawlak, ani organistowie nasi — o ile są „mocni w pedale" (ostatnie Preludjum) — nie powstydzą się tego Zbiorku.

Uw.: Pisownia „preludyum" — nie jest ani polska ani łacińska.

X. A. Or.

„Hymn Marjański" do użytku stowarzyszeń, słowa Dr. E. Breit. Autoryzowane tłumaczenie z niem. X. Lucjan Wilhelmy, C. M. Muzyka: 1. X. Alojzy Orszulik, C. M. — 2. X. Wendelin Świerczek, C. M. Kraków 1928. Nakład Rocznika Marjańskiego Stradom l. 4.

Z nadesłanego mi do recenzji egzemplarza muzycznego widać odrazu, że autor, Ks. Alojzy Orszulik jest utalentowanym muzykiem, który w partji organowej posługuje się środkami nowszej harmonji w muzyce kościelnej. W niektórych jednak miejscach części pierwszej — zwłaszcza ósemki jako akompanjament — wypadają za ciężko. A że hymn ten ma być śpiewanym przez większy zespół unisono, przeto akompanjament nie potrzebuje zbyt niewolniczo trzymać się melodji. Zato bez zastrzeżeń trzeba przyznać, że słowa w trzeciej części „my chcemy pójść cichemi Twemi szlaki" ubrane są w imponującą melodję, której basowe towarzyszenie potęguje nastrój związany z treścią słów. Chromatycznemi akordami, idącemi ritardando, zakończa autor wszystkim chórom polecenia godny utwór.

W drugiej melodji ułożonej przez Ks. Świerczka na 2 głosy z tow. fortep. lub harmonium, autor operuje zanadto tercjami i sekstami na przemian wznoszącemi się i upadającemi. Ta kompozycja bardziej stosowna jest do zebrań religijnych prywatnych niż do kościoła.

O. Grzegorz Recelj, cysters.

* *

Muzyka kościelna a lud. Pod tym tytułem znany fryburski nakład Herdera wydał pożyteczną bardzo książkę, zawierającą szereg wykładów, czytanek, i rozważań z dziedziny muzyki kościelnej i liturgji, których auto-

rem jest Ks. Wilhelm Weitzel, organista katedralny w Fryburgu [1]). Są w tym zbiorze prace głębiej ujęte, np. muzyka a lud, o istocie muzyki, sztuka i muzyka w Kościele Chrystusowym, muzyka kościelna a liturgja, o znaczeniu i zadaniu muzyki kościelnej, o znaczeniu muzyki kościelnej dla naszych czasów; ale są też i popularne odczyty o języku kościelnym, o chorale gregorjańskim, o Palestrynie, o organach (nb. wiersz na poświęcenie organów, będący słabem naśladowaniem mistrzowskiej „pieśni o dzwonie" Schillera, autor mógł był opuścić bez uchybienia dla całości), o dzwonach, o św. Cecylji; są dalej ciekawe konferencje o obowiązkach kleru i wiernych wobec muzyki kościelnej oraz godne uwagi „słowo do organistów", jest także osobne studjum o niemieckiej pieśni i niemieckiej Mszy, w którem autor domaga się stanowczo chorału gregorjańskiego w czasie Mszy śpiewanej i oficjalnych nieszpór, a pieśniom ludowym pozostawia miejsce w Mszy cichej i w innych nabożeństwach; jest wkońcu krótkie zestawienie przepisów liturgicznych, dotyczących muzyki kościelnej oraz porządzenie X. arcybiskupa fryburskiego o koncertach urządzanych w kościołach. Pomijając to, że autor z dufnością właściwą Niemcom przecenia muzykalność swego narodu oraz, że popełnia kilka historycznych nieścisłości (i tak: św. Bernard nie jest twórcą pieśni „Jesu, dulcis memoria", która, tak samo jak „Pange lingua" nie jest sekwencją, lecz hymnem; autorem sekwencji „Stabat Mater" według tradycji jest Jacopone da Todi podczas gdy autorstwo św. Bonawentury nie jest udowodnione; Tomasz Celańczyk umarł znacznie wcześniej, bo po r. 1250, a nie dopiero 1320), książka oddać może niemałą przysługę księżom, którzy nie mają studjów z zakresu historji muzyki kościelnej, a jako patronowie chórów kościelnych znajdują się nieraz w trudnem położnniu, kiedy im wypada podjąć się wykładu lub przemowy o muzyce kościelnej. *X. Dr. Bron. Gładysz*

* * *

„Koło Byłych Wychowanków Salezjańskiej Szkoły Organistów w Przemyślu". Dnia 18 kwietnia b. r. odbyła się w zakładzie Sal. Szkoły Organistów bardzo miła uroczystość, mianowicie drugi ogólny zjazd byłych uczniów tejże szkoły. Mimo fatalnych warunków pogody zjechała się nas pokaźna liczba, głównie z bliższych diecezyj; inni, którzy z powodu przeszkód atmosferycznych lub służbowych na ten zjazd koleżeński przybyć nie mogli, nadesłali na ręce prezydjum zjazdu pisemne lub telegraficzne wyrazy swej łączności koleżeńskiej.

Przyjmowani bardzo serdecznie przez przełożonych zakładu i obecnych uczniów szkoły, obradowaliśmy cały dzień w jednej ze sal zakładowych nad dotychczasowem życiem koła oraz nad świeżo zredagowanym statutem, który z małemi poprawkami przyjęto jednomyślnie. Statut ten opiera się na statucie potężnej organizacji międzynarodowego związku byłych wychowanków zakładów salezjańskich z siedzibą wydziału centralnego w Turynie (Włochy). Celem tego związku jest nietylko łączyć wychowanków i zacieśniać między nimi węzły przyjacielskie, lecz przedewszystkiem uzupełniać w członkach zasady wychowania chrześcijańskiego, moralnego i obywatelskiego, nabytego w zakładzie oraz krzewić ducha Wiel. Sługi Bożego Ks. Jana Bosko w rodzinach i społeczeństwie, zwłaszcza między

[1]) Kirchenmusik und Volk, Freiburg 1925.

młodzieżą, stojąc przy tem z dala od polityki i walk społecznych. Do tego dodaje nasze Koło jeszcze jeden cel szczegółowy: zachować, uzupełniać i pogłębiać w członkach wiadomości fachowe, nabyte w tejże szkole organistowskiej. Przyszłe nasze zjazdy mają właśnie charakter nietylko koleżeński, ale także fachowy i popisowy.

Zjazd zakończono popisem muzyczno-literackim uczniów, przyczem na szczególniejsze wyróżnienie zasługują pełne odczucia produkcje orkiestry smyczkowej, kuplet ks. Chlondowskiego: Żołnierz, oraz prawdziwie artystyczna gra młodych aktorów w 2 akt. sztuce p. t. Kłopoty Kłopotka.

Jeden z uczestników.

Tak „Kronika" jak „Przegląd pism" nie mogły być pomieszczone dla szczupłości miejsca.

Nadesłano do Redakcji:

T. O. Mański: Zbiór melodyj ludowych (50) do litanji loretańskiej. Część I. Ułożony do gry na organach. T. S. Ogiermann, Bielszowice G. Śl. 1928.

Tegoż autora i nakładu: III. Litanje loretańskie i „Memorare" na chór mieszany i organy. Partytura — 2·50 Zł. Głosy kompl. à 20 gr.

Stanisław Sylwester Szarzyński: Sonata a due violini e basso pro organo (1706) jako I. Zeszyt Wydawnictwa Dawnej Muzyki polskiej. Wydali i opracowali Adolf Chybiński i Kazimierz Sikorski, Warszawa, Gebethner i Wolff.

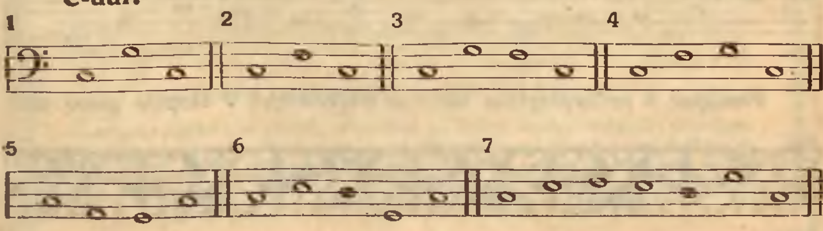
X. Leon Świerczek C. M.: „Święta Marjo" na chór męski z organami. Nakł. XX. Misjonarzy, Kraków 9, Nowa Wieś.

C. HALSKI.

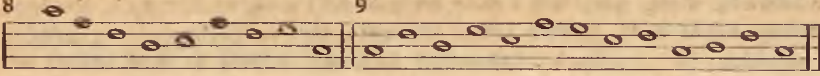
(5)

Nauka harmonji.

C-dur.



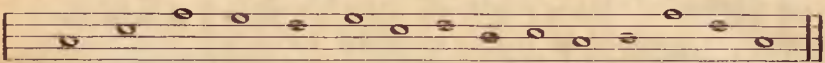
8 9



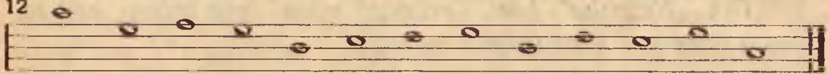
10



11

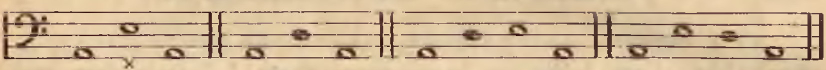


12

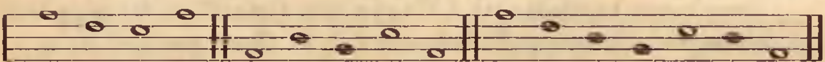


A-mol.

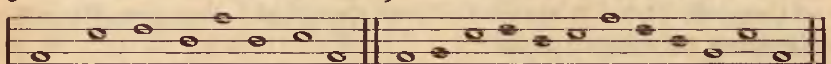
1 2 3 4



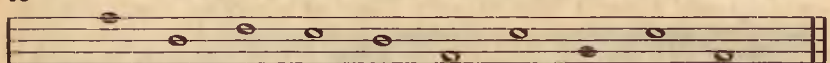
5 6 7



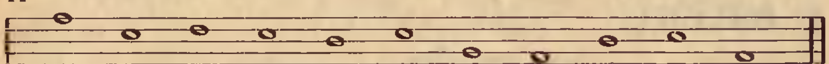
8 9



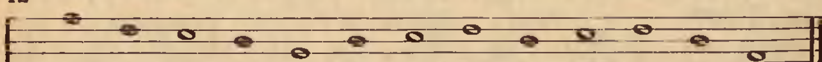
10



11



12



Pamiętać o podwyższeniu tercji w trójdźwięku V stopnia gamy mol.

Nowości wydawnicze

Zjednoczenie Młodzieży Polskiej. Skład główny Sp. Akc. „Ostoja".
Księgarnia i Drukarnia, Poznań, ul. Pocztowa 15, P. K. O. 202 768.

Śmiech i Śpiew	—·90	Zł
Słowa 37 pieśni i piosenek, przeważnie humorystycznych nadających się również znakomicie do śpiewu w marszu.		
Śpiewy podczas Mszy św. 1 egz. 4 gr. 10 egz. 35 gr. 100 egz. .	3·—	„
Słowa nowych pieśni ku czci Ducha św. i Królowej Korony Polskiej w zastosowaniu do ogólnie znanych melodyj.		
X. Fr. Walczyński: Kochajmy Pana!	1·30	„
Sześć pieśni do Najśw. Serca Jezusowego.		
Kochajmy Pana!	—·15	„
Słowa sześciu pieśni do Najśw. Serca Jezusowego.		
X. Fr. Walczyński: Uwielbiajmy, wysławiajmy!	1·30	„
Sześć pieśni eucharystycznych na chór 3 głosowy.		
Uwielbiajmy, wysławiajmy!	—·15	„
Słowa sześciu pieśni eucharystycznych.		
Feliks Nowowiejski: Króluj na Chryste! 4 gł. po 30 gr. part. . .	3·40	„
Hymn ku czci Chrystusa-Króla na 4 głosowy chór mieszany à cappella lub z tow. organów.		
Feliks Nowowiejski: Hymn katolicki: 4 gł. po 30 gr. part. . . .	2·25	„
Pieśń na 4 głosowy chór mieszany à cappella lub z towarzyszeniem organów.		
Feliks Nowowiejski: Robotnik to siła! 1 gł. po 20 gr, part. . . .	1·—	„
Pieśń robotników z towarzyszeniem fortepianu.		
Feliks Nowowiejski: Przeczysta Panno! 3 gł. po 20 gr part. . .	1·—	„
Pieśń na trzy glosy z tow. organów lub fisharm.		
Feliks Nowowiejski: Pod sztandarem Matki Boskiej 2 gł. po 20 gr, part	1·—	„
Pieśń na dwa gł. z tow. organów lub fish.		
Feliks Nowowiejski: Na święty bój! 2 gł. po 20 gr, part.	1·—	„
Pieśń misyjna na chór jedno lub dwu głosowy z tow. organów lub fortepianu.		

Czcionkami Drukarni Zygmunta Jelenia w Tarnowie, ul. Wałowa L. 4 — Telefon Nr. 311

WYDAWNICTWO KOŚCIELNO-MUZYCZNE
„HOSANNA“

Nr. 18

HYMN DO DUCHA ŚW.

(„VENI CREATOR“)

na chór męski a cappella

ułożył

S. B. PORADOWSKI op. 3. Nr. 2

*

MARJA NAD KSIĘŻYC PIĘKNIEJSZA

harm. (na chór miesz.)

J. ORZECH

DODATEK NUTOWY
do miesięcznika kościelno-muzycznego „Hosanna“
Tarnów, ul. Lipowa 21

Czytelnikom „Hosanny“ poświęca tę skromną kompozycję – autor.

HYMN DO DUCHA ŚW.

(„VENI CREATOR“)

na chór męski à cappella

S. B. Poradowski op. 3 Nr. 2

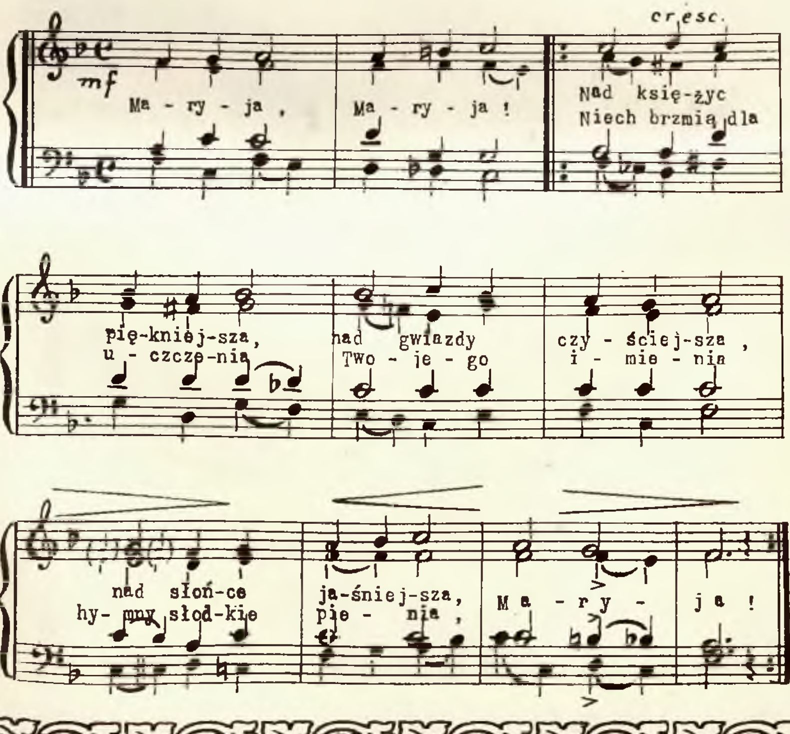




MARJA NAD KSIĘŻYC PIĘKNIEJSZA

(Chór miesz.)

harm. J. Orzech



Nr. 14: I. „MIZERNA CICHA“. Kolęda na chór męski (Flet ad lib.) Ułożył Józef Orzech. — II. „LEŻY, LEŻY“. Kolęda na chór męski. Ułożył P. Rizzi Bernardino.

Nr. 15: I. „BOŻE, KOCHAM CIĘ“. Na chór mieszany lub 1 głos z organami. Ułożył X. Wojciech Orzech. — II. „O SALUTARIS HOSTIA“. Na sopran, alt i tenor. Ułożył X. Alojzy Orszulik C. M.

Nr. 16: I. „O DOMINE JESU CHRISTE“ — na chór męski. Giov. P. da Palestrina. — II. „O VOS OMNES“ — na chór męski. Giov. Croce.

Nr. 17: „PRAELUDIUM FESTIVUM“. Na organy. Ułożył Wł. Skowroński.

Nr. 18: I. „HYMN DO DUCHA ŚW.“. („Veni Creator“) – na chór męski à cappella. Ułożył S. B. Poradowski op. 3 N. 2. — II. „MARJA NAD KSIĘŻYC PIĘKNIEJSZA“ — harm. (na chór miesz.). J. Orzech.

Z DRUKARNI ZYGMUNTA JELENIA W TARNOWIE, ULICA WAŁOWA 4 – TELEFON Nr. 311